

ZEN-GA – UM BREVE ESTUDO SEMIÓTICO

Yoko Fujino
(bolsista Fapesp)

RESUMO: A pintura zen japonesa, mais conhecida por *sumi-e*, é largamente difundida em países não-asiáticos, inclusive no Brasil. Porém são poucos os que conhecem a sua versão não-figurativa. Este estudo procura mostrar os princípios da pintura zen abstrata, a sua abstração e os valores que este põe em jogo. Para tanto foi feita uma análise semiótica de uma pintura de Bankei, comparando-a com as pinturas de Hakuin e Ungô.

ABSTRACT: The Japanese zen painting, better known as *sumi-e*, is largely diffused in non-Asiatic countries, including Brazil. But few people know its non-figurative version. Semiotical analysis of Bankei's painting was made, comparing to Hakuin's and Ungô's, in order to show the principles of abstract zen painting, its abstraction and the values that are on stake.

PALAVRAS-CHAVE: pintura, zen, círculo, oposição, meditação.

KEYWORDS: painting, zen, circle, opposition, meditation.

1. Introdução

Numa rápida revisão pela história da arte japonesa, nota-se que por muitos séculos a preocupação de artistas não foi exatamente o realismo: de fato, para o olhar ocidental a arte japonesa como um todo parece ignorar a natureza do que se retrata. A reprodução do mundo na superfície plana parece ser guiada pelo conhecimento que se tem dele: assim explica-se a perspectiva isométrica de pinturas e gravuras japonesas de até o

século XVII. Só no século seguinte, com a aliança comercial com a Holanda, os japoneses passam a reproduzir paisagens em perspectiva de ponto de fuga:

When the policy of seclusion was relaxed a little in the eighteenth century, Dutch scientific books were imported, many of them with illustrations done in copper engraving. The realism of these pictures made a deep impression upon the Japanese, and the naturalism of men such as Maruyama Okyo was certainly due in part to them, as was the more realistic rendering of space in the prints of Hokusai and Hiroshige. (Munsterberg, 1981, p. 159)

De maneira genérica, quando se fala que a arte japonesa é pouco realista, trata-se de opor o realismo não à abstração, mas ao conceitual. Retrata-se não uma determinada pessoa, mas o ideal de beleza daquela época; e como a pintura japonesa geralmente trabalha com traços, acaba por concentrar a figura em alguns elementos mais visíveis. É o caso do *hikime-kagibana*, ou um traço para o olho e uma “chave para o nariz”, denominação que descreve a maneira como os artistas retratavam as figuras na Média antigüidade japonesa¹

A abstração pode ser encontrada em diferentes fases da história japonesa, desde os primeiros *haniwa* (escultura cilíndrica de argila, reproduzindo formas humanas e animais) até o *ukiyo-e* (xilogravura) do período Edo (século XVI a XVIII). O *sumi-e* talvez seja um bom exemplo de abstração: em poucas pinceladas o artista retrata elementos da natureza como bambus, flores e pequenos animais. Tomando como exemplo o bambu, há determinados pincéis para cada parte do bambu, e determinados gestos (como vetores) para cada pincelada; dentro destas restrições, o artista imprime a sua individualidade no seu bambu²

2. O Zen-ga, ou a Pintura Zen

O *sumi-e* como se conhece hoje é resultado de alguns séculos de aprimoramento estético. A técnica surgiu no Japão no século VII ou VIII, mas o seu desenvolvimento se deu no século XIV, quando passa a integrar a cultura Zen. O Zen-budismo, também conhecido como Budismo meditativo ou contemplativo, caracteriza-se por “valorizar a contemplação intuitiva (em oposição à meditação racional abstrata) suscitada pelo amor à natureza e à vida, o qual se exercita pela prática de toda espécie de trabalhos manuais e leva ao desenvolvimento da personalidade mediante o conhecimento próprio” (Aurélio, 1804). Segundo *Japanese-English Buddhist dictionary*,

The word “zen” comes from the Sanskrit dhyana (meditation). The word “dhyana” was transcribed as ch’an in Chinese, and the latter was transcribed as zen in Japanese. However zen does not exactly coincide with the Indian dhyana. Dhyana is generally translated as meditation,

1. A tradição do *hikime-kagibana* sobreviveu por muitos séculos. Pode-se notar que ele é a base dos rostos estilizados do *ukiyo-e* e a sua essência pode ser encontrada no *manga*, as histórias em quadrinhos japonesas.
2. Sobre as regras do *sumi-e*, cf. Bowie, *On the laws of Japanese painting*.

but is really the practice of mental concentration in which the reasoning process of the intellect is cut short and consciousness is heightened by the exclusion of extraneous thoughts, except for the one which is taken as the subject of meditation. Thus one approaches the plane of pure thought and attains enlightenment. (*Japanese-English Dictionary*, p. 335)

O *sumi-e* passou a ser utilizado pelos budistas como uma das formas de meditação e guia para o *satori* (iluminação). Os principais temas do *zen-ga* (pintura Zen) eram paisagens chinesas e os grandes monges budistas, ou elementos da natureza como árvores, rochas e animais. A limitação temática do *zen-ga* se deve ao fato de expressão, e não o conteúdo, ter mais peso:

À la différence de presque toutes les autres formes d'art religieux, le coup de pinceau est ici d'une audace dramatique et d'une apparente impétuosité qui produisent un effet brusque et immédiat. Le passage de l'esprit au papier s'effectue spontanément. L'essence de l'expérience zen est ainsi distillée dans les mouvements du pinceau: l'intensité de la méditation se fait palpable dans les quelques traits qui servent à rendre la visage refrogné et farouche d'un patriarche du Zen; le potentiel antilogique d'une énigme zen (*kôan*) devient visible dans le mouvement dansant d'une calligraphie tracée à larges coups. Le zenga est ainsi l'expression extérieure de la vie intérieure des moines zen. (Addis, p. 6)

“A essência da experiência zen é assim destilada nos movimentos do pincel”: entende-se que no *zen-ga* o plano de expressão (a mancha de tinta no papel) é definido pelo plano do conteúdo (a experiência zen do autor). Mas a leitura é mais guiada pelo plano de expressão, e menos pelo conteúdo (o objeto retratado): o tema (árvore, rocha, paisagem) modaliza a leitura a ser feita, como se fosse uma primeira triagem, mas o leitor faz a sua leitura guiada nos efeitos provocados no aspecto visual.

3. A Abstração no Zen-ga

Embora o realismo não seja comum nas artes orientais, monges zen criaram a primeira escola de retratos realistas na história da arte japonesa: o *chinzô*. Na doutrina zen não se adoravam ídolos; em seu lugar discípulos retratavam seus mestres. O realismo destes retratos é diferente do realismo ocidental; o *chinzô* é realista à medida que se compara com outros retratos japoneses. Isto se deve à natureza do retratado: aristocratas, governantes e figuras sagradas. Os artistas, devido à diferença de classe, não tinham permissão de observá-los atentamente nem se permitiam mostrar algum traço não-belo. Assim, as figuras não só eram embelezadas (como no retrato de Minamoto no Yoritomo, governante militar do final século XII) como expressavam um ideal de beleza (como no *e-makimono*, “livro ilustrado”, *Genji monogatari*, que narra a vida do fictício príncipe Genji).

No caso dos retratos de monges zen não apenas não se idealizavam os retratados como se incentivava a mostrá-los assim como os artistas apreendiam, mesmo que os detalhes não se adequassem aos padrões de beleza ou nobreza. Aparentemente a idéia do retrato realista é incoerente com a proposta zen, um processo em que pensamentos

externos são descartados, mas à medida que a imagem é simplificada, descartando os excessos, resta a essência do retratado.

A mesma simplificação do *chinzô* guia as formas mais convencionais do *zen-ga*: eliminando os excessos, o artista chega à forma básica do objeto, aos elementos mínimos que fazem que o objeto retratado seja reconhecido como tal. Mas no caso dos *sumi-e* mais convencionais, ou seja, aqueles que reproduzem paisagens e plantas, não só se põe no papel o que o artista apreende, mas procura exteriorizar a sua experiência zen: não é um mero bambu que se encontra no papel, é o bambu daquele artista, o seu sentir bambu. Não é a essência do objeto, como no *chinzô*, mas o espírito do artista que se revela nas paisagens e objetos (Munsterberg, p. 114).

J. M. Floch, em *L'opposition abstrait/figuratif*, distingue três tipos de abstração, segundo a sua prática semiótica:

- un découpage culturel ou une grille de lecture, pour l'abstraction figurative;
- un être-au-monde ou une mise en présence, pour l'abstraction iconique;
- et une mise en intensité du monde et de soi, pour l'abstraction plastique. (Floch, p. 11)

Os dois tipos de *zen-ga* descritos anteriormente podem ser enquadrados nesta classificação de Floch. Mesmo que a tradição japonesa considere realista, o *chinzô* ou retrato zen classifica-se no que Floch chama de abstração figurativa, devido à simplificação de elementos em traços que reforçam a expressão do retratado. As paisagens e objetos do *sumi-e* mais convencional enquadram-se no segundo tipo, a abstração icônica, como se pode notar numa breve análise que Hugo Munsterberg faz de uma paisagem de Sesshû:

[...] In contrast to the Moni scroll which is rather detailed in line and form, the work is extremely abstract, recalling the style of the late Sung painter Ying-Yü-Chien. The artist uses a very wet brush, splashing the ink on the paper quickly and freely. This technique is closely connected with Zen, which taught the enlightenment came not as a result of a long, throughout study but in a momentary flash, and it was this feeling which the artists working in the splash-ink manner wished to convey. The subject of Sesshû painting is so abstractly rendered that at first it looks like nothing but blots of ink splashed near the bottom of some blank paper. A closer study reveals a rocky mountain with bushes and trees, a small building, and the line of a boat with two miniature figures. Most of the surface is left bare, for it is the relationship between the empty paper and the greys and sharp blacks of the ink which gives the work its expressive power. (Munsterberg, pp. 113-114)

Nota-se que tanto o *chinzô* como o *sumi-e* tradicional baseiam-se no *mundo real*, por se tratar de *retratos e paisagens*. Mesmo que o desenho *não seja de observação*, o leitor lê e reconhece a obra como referência do real, de elementos que podem ser reconhecidos como tal. Mas há um terceiro tipo de *zen-ga* que se enquadra na abstração plástica: são as pinturas de formas geométricas como o círculo, o triângulo e o quadrado³,

3. Fora estas três categorias do *zen-ga* pode-se distinguir mais um: as escrituras, embora sejam textos verbais, têm ênfase na visualidade, e muitas vezes diferentes autores reproduzem a mesma escritura. Alguns textos *zen-ga* estão no meio do caminho entre as escrituras e as abstrações, por serem ou

ou seja, são elementos que não são encontrados no mundo real na forma pura. A pintura do círculo particularmente recebe um nome: *ensô*.

4. O Ensô

O *ensô* é um círculo desenhado para simbolizar o *satori*, iluminação ou o despertar. O círculo pode ser acompanhado com um texto, como no caso do *ensô* de Bankei ou de Hakuin (figura 1); ou trazer apenas o nome do autor, como no caso de Ungô (figura 2).



Figura 1: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 122



Figura 2: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 60

O círculo é talvez uma das formas geométricas mais representadas na história da humanidade. Sinônimo de perfeição e homogeneidade, da manifestação do Ser único, é também usado para representar o tempo e o cosmo (Chevalier & Gheerbrant, pp. 250-254). No próprio zen-budismo “encontram-se muitas vezes desenhos de círculos concêntricos. Esses círculos simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito”(idem, p. 251). Ainda segundo o mesmo autor, “a passagem do quadrado do círculo – na mandala, por exemplo – é a da cristalização espacial ao nirvana, à indeterminação original; passagem da Terra ao Céu, segundo a terminologia chinesa” (idem, p. 251).

O *ensô* não tem apenas função estética; ele é, muitas vezes, um *kôan* visual: um enigma formulado pelo mestre para a meditação do discípulo, ou seja, é um suporte para passagem a uma forma de consciência mais elevada:

Cette forme (*enso*) a bien des sens dans l'art zen. Allant au-delà des mots, elle se fait auxiliaire de la méditation, par laquelle l'esprit atteint la plénitude et la vacuité symbolisée par sa circularité. L'*ensô* est parfois accompagnée d'une ou deux ligne de poésie, ou d'un aphorisme bouddhiste. (Addis, p. 63)

Embora se pintem apenas círculos, um *ensô* difere de outro: cada autor imprime no círculo a sua experiência zen; não há uma regra de onde se começar o círculo nem do seu sentido. A pincelada pode ser rápida ou mais lenta; o traço pode ser mais grosso ou mais fino; o pincel pode estar encharcado ou quase seco, deixando aparente a textura do papel.

ideogramas ou simplesmente uma curta seqüência de sílabas. Aparentemente destituídas de sentido, seqüências como 1, 2, 3 (em ideograma) ou *i-ro-ha* (primeiras letras do alfabeto, sílabas usadas para afinar o pincel) são desenhadas no papel.

Dos quatro *ensô* reproduzidos no livro *L'art zen*, o *ensô* de Bankei chama a atenção. Bankei, monge zen-budista do século XVII, na infância era conhecido por sua aversão às aulas de caligrafia, e quando se torna um mestre, passa a trabalhar de forma não-ortodoxa, tanto na pintura como no método de ensinamento. Não fazia uso de textos consagrados do passado, preferindo falar diretamente com o interlocutário.

5. O *Ensô de Bankei*

Enquanto os outros *ensô* trazem o círculo traçado numa só pincelada, o *ensô* de Bankei é formado por dois traços (figura 3). Dois arcos partem do alto, à esquerda, para baixo, à direita, encontrando-se ao seu final. Observa-se que o arco da esquerda começa sobrepondo-se à primeira sexta parte do arco da direita, e termina encostado ao arco direito, na sua parte interior. O arco da direita é maior que o da esquerda; se o seu traço fosse continuado, o arco da esquerda encaixaria perfeitamente em seu interior.



Figura 3: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 73

Quando um círculo é formado por duas partes, logo se lembram dois símbolos: o Ying-Yang e as duas cobras que se devoram. Porém as partes que formam estes símbolos têm o mesmo vetor; o início de um é o término do outro. Assim, estes símbolos passam a noção de seqüencialidade ininterrupta, de infinito e eternidade. Mas no caso do círculo de Bankei os arcos são traçados em direções opostas, afastando-se um do outro, voltando a se encontrar ao final e traçando linhas paralelas, porém em diferentes sentidos. O caminho percorrido por um será acompanhado pelo outro; não se pode afirmar que um traçará o caminho de outro, já que as linhas não se sobrepõem.

Qual o sentido de dois arcos de vetores opostos? Toma-se como base de comparação o Ying-Yang, que segundo o *Novo Dicionário Aurélio* é:

No pensamento oriental, as duas forças ou princípios complementares que abrangem todos os aspectos e fenômenos da vida, e que são representados por um círculo dividido ao meio por uma linha contínua constituída de curva e contracurva.

A noção de completude (abrangência de todos os aspectos e fenômenos da vida) está ligada ao fato do espaço delimitado (o círculo) estar preenchido pelas partes que o formam. No caso do círculo de Bankei a própria delimitação não é

homogênea, e ainda os arcos deixam um espaço vazio na sua delimitação interna. Assim, não se pode afirmar que este círculo passa a idéia de completo; ao contrário, deixa-se mostrar a ausência, a falta de algo. O arco da esquerda dirige-se para o interior do círculo definido pelo arco da direita, deixando um vasto espaço a ser preenchido. Por outro lado, o arco da direita acompanha, no lado externo, o arco delimitado pelo traço da esquerda: não havendo delimitação, o arco direito poderia ser traçado infinitamente.

A velocidade impressa na pincelada dada por Bankei mostra que não existe um limite exato para o fim do traço; o traço vai se desfazendo aos poucos, à medida que o papel vai absorvendo a tinta e Bankei afasta o pincel da superfície, e o seu fim se dá no ar, no plano que não mais pertence à obra, mas ao emissor, ao lado de cá da obra. Ou seja, o traço, não terminando na superfície do papel, é ininterrupto, pelo menos no nível topológico (superfície do papel). Fato semelhante acontece com o arco da esquerda, mas o trecho que se encontra no limite da superfície e do lado de cá da pintura (onde o autor deixa claro a sua intenção de afastar o pincel do papel, para terminar o gesto de traçar) é um pouco mais curto.

A não-finitude dos dois traços que formam os arcos deixa entrever uma possibilidade, a esperança da complementação. Assim, o círculo de Bankei, por si só, não passa a idéia de completude, mas a de construção, um vir-a-tornar-ser completo. Não representa a plenitude, nem o nirvana, mas o caminho: é a experiência zen de cada um que tornará o círculo completo.

6. *As Palavras de Mumon*

Mas este círculo vem acompanhado de uma frase tirada de *Mumon-kan*, um conjunto de *kôan* ou enigmas formulados pelo mestre zen Mumon. A frase, ao lado esquerdo do círculo, em sentido vertical, diz: “Sakyamuni e Maitreya são servidores” O original de Mumon diz: “Mesmo Sakyamuni e Maitreya são servidores de qualquer outra pessoa. Eu lhes pergunto: de quem?” Segundo Stephen Addis, a frase anterior vem acompanhada do comentário do próprio Mumon: “Si l’on voit clairement le ‘quelqu’un d’autre’ c’est comme rencontrer son propre père à un carrefour. Qu’y a-t-il alors besoin de demander si on le reconnaît ou non?” (Addis, p. 71).

Sakyamuni é a denominação sânscrita do Buda histórico, o fundador do budismo. Maitreya vive no paraíso de Tusita, esperando o momento de suceder Sakyamuni, cinco bilhões, seiscentos e setenta milhões de anos após o *parinirvana* de Sakyamuni (Japanese-English Dictionary, pp. 198, 267). Ou seja, eles são as principais divindades do budismo, uma do passado, em cujo reinado ainda vivemos, e uma do futuro, que aguarda o seu momento de entrar em atividade. As duas divindades, segundo a frase de Mumon, estão a serviço de qualquer pessoa; não são as pessoas que existem em função das divindades. Aparentemente ele valoriza o humano, mas por outro lado torna-o responsável pelo seu destino, cabendo a ele direcionar a sua vida. As práticas zen seriam a forma que os dois budas, o do passado e do futuro, podem ajudar o homem.

Em conjunto com os dois arcos que formam o círculo, pode-se interpretar a frase como a possibilidade do homem atingir o nirvana. Para tanto os dois budas estão a serviço, e cabe ao homem buscar a iluminação. Guiando-se pelo caminho traçado pelo predecessor, o Buda do passado, o discípulo medita em busca do nirvana. O arco da direita, maior, guia o traço menor, da esquerda, e o arco da esquerda guia a continuidade do arco da direita. Os dois traços podem levar à eternidade: a infinitude do traço na superfície do papel, o gesto em suspenso no lado de cá da superfície; ou à iluminação na vida cotidiana e seu renascimento junto a *Sakyamuni*.

7. As Diferentes Formas de Oposição

No caso do Yin-Yang a idéia de plenitude, de abrangência, é dada pela união de duas partes que se encaixam e sucedem um ao outro, ou seja, um começa onde o outro termina, sucessivamente. No caso do círculo de Bankei os traços têm sentidos opostos e os arcos não se cruzam nem se encaixam perfeitamente, deixando espaço. Mesmo assim apreende-se idéias próximas ao Yin-Yang, como a complementação e o infinito. Como duas figuras de formas semelhantes, mas cujos vetores são diferentes, podem chegar a idéias tão próximas?

Observa-se que complementação é o ato de tornar completo, enquanto que plenitude é a qualidade de algo que está pleno, inteiro. Sendo um ato, a complementação mostra algo que está sendo feito, ou seja, não estando finalizado, algo ainda está para ser feito. Já na plenitude o ato está completo, finalizado, nada mais restando a fazer. A ação na plenitude está no passado, enquanto que a ação da complementação está no presente. Esta diferença temporal manifesta-se no tratamento espacial dos dois círculos: inexistente no Yin-Yang, o vazio “preenche” o círculo no *ensô* de Bankei, e observando a obra inteira, nota-se que muito espaço é deixado “em branco”. Segundo João Spinelli, o vazio é o elemento mais importante de um *sumi-e*, pois ele é a “respiração”: para entender a forma, é necessário a não-forma⁴. A complementação do ato é feita ao se ler a obra, no espaço vazio.

O vetor dos dois arcos também está relacionado com o vazio da obra. Partindo de pontos próximos, os dois traços partem da esquerda para a direita. Ao fazer a curva, os dois traços se encontram; se no princípio pareciam estar voltados para o mesmo sentido (da esquerda para a direita), revelam-se opostos no encontro, uma voltada para cima e outra para baixo. A oposição no vetor dos arcos na obra de Bankei pode ser entendida como análoga aos princípios opostos como o masculino e feminino, obscuridade e luminosidade do Yin-Yang, ou seja, em ambos os símbolos os opostos se complementam. No símbolo chinês, os opostos se completam e abrangem o espaço delimitado; enquanto que em Bankei os opostos estão a se completar; o espaço deixado em vazio pode ou não ser preenchido. O tempo do emissor (Bankei) está suspenso, cabendo ao leitor sucedê-lo.

4. João Spinelli, palestra proferida na Fundação Japão em 27.10.98.

O ensinamento de Bankei pode ser entendido como a possibilidade que qualquer pessoa tem de atingir o nível de consciência de Buda, cabendo a cada um buscar o caminho para iluminação.

Bibliografia

- ADDIS, Stephen. *L'art zen; peinture et calligraphie des moines japonais 1600-1925*. S/l, Bordas, 1992.
- SILVA, Ignácio Assis. *Para uma Leitura de "Vieja friendo huevos" de Velazquez*. Paris, 1980, versão em fotocópia.
- _____. *O Projeto da Semiótica Planar; Semiótica da Imagem Fixa*. Araraquara, 1985, versão em fotocópia.
- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo, Globo, 1989.
- BOWIE, Henry P. *On the laws of Japanese painting*. New York, Dover Publications, 1952.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1988.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit; pour une sémiotique plastique*. Paris, Éditions Hades-Benjamins, 1985.
- GREIMAS, A. G. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, s/d.
- IENAGA, Saburo. *Japanese art; a cultural appreciation*. NY/Tokyo, Weatherhill/Heibonsha, 1979.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The arts of Japan; an illustrated history*. Tokyo, Charles E. Tuttle, 1981.
- NOMA, Seiroku. *The arts of Japan*. Tokyo, Kodansha International, 1975.
- PAINE, Robert Treat & SOPER, Alexander. *The art and architecture of Japan*. New Haven/ London, Yale University Press, 1981.
- THURLEMANN, Felix. *Percorrendo o Quadro; Análise de um Fragmento de uma Auto-interpretação de Kandinsky*. Tradução de Ignácio Assis Silva. Araraquara, versão em fotocópia, s/d.
- _____. *Paul Klee; analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1982.

Fonte da Imagem

- ADDIS, Stephen. *L'art zen; peinture et calligraphie des moines japonais 1600-1925*. S/l, Bordas, 1992.